

**Karolina GOLEMO**

Uniwersytet Jagielloński

[karolina.golemo@uj.edu.pl](mailto:karolina.golemo@uj.edu.pl)

## MUZYKA BEZ GRANIC

### PORTUGALSKIE FADO W PRZESTRZENI MIĘDZYKULTUROWEJ

#### ABSTRACT

#### **Music without Borders. Portuguese Fado in a Multicultural Space**

In 2011 fado was added to the UNESCO Intangible Cultural Heritage List, but much before it started to function as a Portugal's music trade mark. Fado lovers believe that it is a reflection of the Portuguese soul. The genre can be traced to the 19<sup>th</sup> century's poor districts of Lisbon (Alfama, Mouraria), however some ethnomusicologists increasingly emphasize its earlier African-Brazilian origins. For more than two hundred years of its existence, fado passed through different phases of development, reaching diverse public, first in Portugal and then abroad. In times of the dictatorship Antonio Salazar's regime tried to influence fado by introducing censorship and specifying rigid rules of performance. The aim of this article is to show the evolution of the Portuguese fado and its modern interpretations, resulting from the fusion of this genre with other forms, such as bossa nova, jazz, folk, pop, or tango. This blurring and softening of the music boundaries is illustrated with the example of surprising connections between fado and Angolan, Capeverdean, Andalusian, Brazilian or Jewish music. The principal argument of the article is the idea that nowadays fado exceeds many borders: the limits of social groups, cultural and ethnic areas, countries and music genres.

**Key words:** fado, music, Lisbon, intercultural relations

**Słowa kluczowe:** fado, muzyka, Lizbona, relacje międzykulturowe

*A palavra e a música andam juntas  
Por vezes são um ritmo sufocado  
Uma à outra se fazem mil perguntas  
E quando se respondem nasce o fado<sup>1</sup>.*

W 2011 r. gatunek fado został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO, ale o wiele wcześniej zaczął pełnić rolę muzycznej wizytówki Portugalii. Miłośnicy fado uważają, że jest ono odzwierciedleniem luzytańskiej duszy. Co prawda muzykolog Rui Vieira Nery<sup>2</sup>, a za nim inni badacze coraz częściej podkreślają afrykańsko-brazylijskie pochodzenie fado, ale początków tego gatunku – w formie, jaką znamy współcześnie – należy szukać w najstarszych dzielnicach Lizbony, w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. Przez ponad dwieście lat swojego istnienia fado przechodziło przez różne fazy rozwoju, z ulic i mrocznych zaułków Alfamy i Mourarii przedostawało się do eleganckich sal koncertowych i szykownych lokali. Zmieniali się także jego odbiorcy – do lokalnych wspólnot z najniższych warstw społecznych dołączali przedstawiciele tak zwanych wyższych sfer. Dzięki Amálii Rodrigues, nazywanej „królową fado”, muzyka ta wydostała się poza terytorium portugalskie i zyskała uznanie międzynarodowej publiczności. W latach dyktatury reżim Antoniego Salazara próbował wpływać na fado, wprowadzając cenzurę i określając sztywne zasady jego wykonywania. Dzisiaj na koncerty fado, organizowane również w wielkich halach, przychodzą tysiące słuchaczy. Fadiści (śpiewacy i śpiewaczki fado) występują jako gwiazdy na festiwalach muzyki etnicznej, zaszczycają swoją obecnością różne okolicznościowe imprezy. Jednak początki tego gatunku były zupełnie inne. Portugalskie fado narodziło się wśród prostej ludności w ubogich dzielnicach Lizbony. Jeżeli dzisiaj „domem fado” (*casa de fado*) określa się mniej lub bardziej eleganckie restauracje i tawerny, w których odbywają się występy, to w pierwszej fazie istnienia gatunku „domem” dla fado była ulica.

W artykule tym<sup>3</sup> próbuję pokazać ewolucję portugalskiego fado i niektóre jego współczesne interpretacje, odwołując się do istniejącej literatury przedmiotu oraz analizując dostępną dyskografię i materiał uzyskany podczas własnych badań (obserwacji uczestniczącej). Przenikanie się tego gatunku z innymi stylami, jak bossa nova, jazz, folk, pop czy tango, powoduje upłynnienie i rozmycie granic muzycznych gatunków. Jak twierdzi bowiem Fabrice Schurmans, *granica, choć przywołuje na myśl coś trwałego, wyraźnie oznaczonego (mur, bariera), pozostaje miejscem przepływu, przejścia, kontaktu, miejscem, w którym paradoksalnie istnieje możliwość pomostu – połączenia między osobami i praktykami społecznymi*<sup>4</sup>. Współczesne fado przekracza wiele granic

<sup>1</sup> Pierwsza strofa wiersza Manuela Alegre zatytułowanego *A teoria do fado*. W wolnym przekładzie: *Poezja i muzyka płyną razem // Czasem w zduszonym rytmie // Jedna drugą zasypuje pytaniami // A gdy sobie odpowiadają, rodzi się fado*.

<sup>2</sup> R. Vieira Nery, *Para uma história de Fado*, Lisboa 2012.

<sup>3</sup> Artykuł został ukończony w sierpniu 2018 r.

<sup>4</sup> F. Schurmans, *A representação do migrante clandestino no cinema contemporâneo*, „Revista Crítica de Ciências Sociais” 2014, nr 105, s. 95.

jednocześnie: kręgów kulturowych, państw, gatunków muzycznych. Znosi też wyobrażoną granicę między tzw. kulturą wysoką i niską, elitarną i popularną.

## SPOŁECZNO-KULTUROWE FUNKCJE MUZYKI

Muzyka, w jej przeróżnych formach uwarunkowanych kulturowo, to nie tylko „sztuka pięknej gry uczuć”, jak pisał o niej Immanuel Kant<sup>5</sup>. Będąc narzędziem ekspresji człowieka, łączy ona w sobie walory estetyczne z istotnymi funkcjami społecznymi. Muzyka może stanowić bazę dla integracji społecznej, ponieważ zaspokaja potrzebę udziału w czymś, co bliskie, znajome. Daje uczucie pewności, bezpieczeństwa związanego z przyporządkowaniem do grupy, z którą łączy jednostkę wspólnota wartości, styl życia i formy artystycznego wyrazu. Pozwala na ciągle potwierdzanie i odnawianie solidarności grupowej i zmniejsza społeczne dystanse<sup>6</sup>. Franco Ferrarotti widzi muzykę jako narzędzie „integracji emocjonalnej” różnych grup czy ruchów społecznych, które traktują twórczość muzyczną jako punkt odniesienia dla określania własnej tożsamości<sup>7</sup>. Poprzez uczestnictwo w kulturze muzycznej ludzie definiują i potwierdzają swoją przynależność do wspólnoty, wyrażają podzielane w zbiorowości uczucia<sup>8</sup>. Susanne Langer zwraca uwagę na to, że funkcja komunikacyjna muzyki wyraża się nie tylko w przekazywaniu pewnych treści, ale też w komunikowaniu emocji i pobudzaniu zmysłów<sup>9</sup>. Stanisław Ossowski podkreśla komunikacyjny i wspólnotowy wymiar życia muzycznego, twierdząc, że dzięki muzyce możliwe jest porozumienie między uczestnikami procesu muzycznego; dzieło muzyczne uosabia bowiem „niewidzialną” wspólnotę<sup>10</sup>. Antonio Serravezza przekonuje, że życie muzyczne bierze swój początek ze społecznego przeżywania (*vis-suto sociale*, dosł. z tego, co społecznie doświadczane, przeżyte). Takie podejście pozwala wyjść poza „metafizyczną spekulację”, która często towarzyszy refleksji nad sztuką<sup>11</sup>.

Rozwój i rozprzestrzenianie się muzyki zazwyczaj przebiegały swobodnie i bardziej spontanicznie w porównaniu z innymi dziedzinami sztuki. Milena Gammaitoni, podejmując myśl Enrico Fubinięgo, zwraca uwagę, że *literatura, malarstwo, architektura posiadały bardziej spójne, akademickie kanały transmisji, bardziej niezależne od wpływów środowisk „nieuczonych”*<sup>12</sup>. Natomiast muzyka częściej łączyła w sobie oddziaływania

<sup>5</sup> E. Bieńkowska, *Muzyka – Świat*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1975, nr 2, s. 44.

<sup>6</sup> A.P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo 1983.

<sup>7</sup> F. Ferrarotti, *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Napoli 1997, *passim*.

<sup>8</sup> Zob. L. Gallino, *Dizionario di Sociologia*, Torino 2006, s. 37.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 22.

<sup>10</sup> B. Jabłońska, *Sociologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 35.

<sup>11</sup> A. Serravezza, *Sulla nozione di esperienza musicale*, Bari 1971, s. 125. Podobne stanowisko prezentuje Ewa Krawczak: *rozważania o związkach sztuki z życiem społecznym pokazują, że sztuka nie jest ani jego sublimacją, ani też nie pozostaje na marginesie życia społecznego*. E. Krawczak, *Sztuka w perspektywie socjologicznej*, [w:] *Wprowadzenie do socjologii kultury*, red. M. Filipiak, Lublin 2009, s. 242.

<sup>12</sup> M. Gammaitoni, *Uno studio di caso: Orchestra di Piazza Vittorio e la funzione sociale della musica*,

pochodzące zarówno z obszaru „kultury wysokiej”, z tzw. wyższych sfer, jak i impulsy płynące z tradycyjnych kręgów ludowych.

Przepływowość i mobilność elementów oraz wzorów muzycznego świata: w sensie wertykalnym (w czasie, z pokolenia na pokolenia) oraz horyzontalnym (w przestrzeni, pomiędzy różnymi krajami, społecznościami) powoduje, że da się muzykę zdefiniować jako pewien „uniwersalny język”. Może stać się ona kodem na tyle abstrahującym od uwarunkowań kulturowych i narodowych jej twórców i określonego kontekstu społecznego, że umożliwia międzykulturową komunikację. Zwracał na to uwagę także Theodor Adorno, pisząc, że *nawet odległe od siebie cywilizacje są w stanie porozumieć się poprzez muzykę*<sup>13</sup>. Muzyka umożliwia budowanie płaszczyzny spotkania dla różnego rodzaju prądów i inspiracji pochodzących z odrębnych kręgów kulturowych. Szczególnie w dobie zwiększonej mobilności i zacieśniających się relacji międzykulturowych uniwersalny język muzyki stwarza okazję do dialogu, mediacji, tworzenia nowych przestrzeni porozumienia. Fuzja elementów płynących z odmiennych kulturowo kontekstów przynosi w rezultacie nową jakość, pojawiają się nowe rodzaje muzycznej ekspresji.

## FADO PONAD GRANICAMI. KLUCZ DO PORTUGALSKIEJ DUSZY

Muzyka fado jest nierozzerwalnie spleciona z Lizboną. Stare dzielnice miasta, Alfama, Mouraria czy Bairro Alto przyciągają przyjezdnych szczególnym klimatem swoich tawern i barów (popularnie nazywanych *casas de fado* – domami fado), z których sączą się przepelnione melancholią melodie. Wizyta w lokalu z muzyką fado to kulinarno-dźwiękowa uczta. Na ulotkach informacyjnych, reklamujących występy fadistów na żywo, nazywa się je spotkaniami z „luzytańską duszą” (*alma lusitana*). Portugalska stolica pełna jest miejsc, w których odbywają się takie właśnie spotkania, np. Viela do Fado, Mesa de Frades, Tasca do Chico, Zé da Mouraria, Clube do Fado, Maria da Mouraria, Dragão de Alfama i inne<sup>14</sup>. Fado nie musi zawsze wywoływać uczucia smutku, istnieją jego odmiany o charakterze bardziej żartobliwym, pogodnym, zadziornym, czasem ironicznym. Najczęściej jednak styl ten bywa kojarzony ze śpiewem przepelnionym dramatyzmem i wyrażającym tragiczny sens istnienia. Fado w takiej sentymentalnej odsłonie to moment odświeżny, wprowadzający w stan głębokiej kontemplacji. Istnieje wiele odmian tego gatunku, a poniższe zestawienie prezentuje tylko część z nazw, które go dookreślają:

- *Fado Castiço* – tradycyjne, „czyste” fado ze starych dzielnic Lizbony;
- *Fado Vadio* – amatorskie, spontaniczne;
- *Fado Menor* – molowe, melancholijne, bardzo emocjonalne;

---

[w:] *Persone e migrazioni. Integrazione locale e sentieri di co-sviluppo*, red. M. Ambrosini, F. Berti, Milano 2009, s. 187.

<sup>13</sup> T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1971, s. 189.

<sup>14</sup> O muzycznych szlakach w Lizbonie, w tym o fado, zob. K. Golemo, *Zwiedzanie dźwiękami. Muzyczne podróże po Lizbonie*, „Folia Turistica” 2016, nr 39, s. 171-198.

- *Fado Corrido* – żywsze, przekorne, opowiadające jakąś historię;
- *Fado Aristocrata* – wykwintne, dystyngowane;
- *Fado Experimental* – eksperymentalne, nowatorskie;
- *Fado Bailado/Dançado* – fado tańczone.

Melodie fadowych<sup>15</sup> pieśni płyną zazwyczaj przy akompaniamencie dwóch gitar. Jedna z nich to gitara klasyczna (po portugalsku *viola*)<sup>16</sup>, a druga to 12-strunowa gitara portugalska (przypominająca bardziej mandolinę czy cytrę), która zdecydowanie różni się od pierwszej brzmieniem.

Fado funkcjonuje jako muzyczna marka, znak rozpoznawczy Lizbony, a nawet – na zasadzie *pars pro toto* – emblemat całego kraju. Dźwięki portugalskich pieśni wydobywają się z głośników barów, restauracji, sklepów muzycznych i sklepików z pamiątkami. Podobnie jak i inne elementy kultury, próbuje się tę muzykę sprzedawać w „wersji turystycznej”, dodając odpowiednią oprawę i okraszając sloganami reklamowymi. Koncerty fado odbywają się obecnie w różnych miejscach Portugalii, od północnego regionu Minho po południowy obszar Algarve czy nawet w wyspiarskiej części kraju – na Azorach i Maderze. Ceną za popularność i docieranie do coraz szerszego grona odbiorców jest komercjalizacja gatunku. Są jednak jeszcze takie lokale w Lizbonie (*casas de fado*), w których bywają miejscowi, lizbończycy. Znają wszystkie wyśpiewywane melodie i teksty, spontanicznie na nie reagują. Wraz z upływem wieczoru atmosfera w takich miejscach robi się mniej formalna. Po kilku sesjach fadistów, przerywanych na czas konsumpcji, przychodzi moment rozluźnienia, większej swobody. Artyści wychodzą wtedy nieco ze swoich sformalizowanych ról, wtapiają się w otoczenie, rozmawiają z słuchającymi. Czasami koncert przeradza się w swego rodzaju *jam session*, w której czasem także publiczność może sprawdzić swoje umiejętności wokalne.

Słowem, które często powraca w tekstach pieśni fado, jest *saudade*<sup>17</sup>. Wśród Portugalczyków panuje przekonanie, że nie da się go precyzyjnie przełożyć na żaden inny język, choć podejmowano próby szukania jego ekwiwalentów<sup>18</sup>. Ten stan ducha, ta emocja tak wyraźnie wpisana w portugalską kulturę daje o sobie znać poprzez muzykę, poezję, literaturę, sztuki wizualne. Jest nią także przesiąknięta codzienność, sposób bycia Portugalczyków, ich podejście do siebie i świata. Jak pisze Afonso Botero, *saudade* odnosi się nie tylko do intymnej sfery duszy, ale rzuca cień na losy całego narodu<sup>19</sup>. Naj-

<sup>15</sup> Zdecydowałam się na użycie neologizmu „fadowy” w sensie *odnoszący się do fado, związany z fado, utrzymywany w stylistyce fado*, za tłumaczką książki R. Veiry Nery’ego na język polski – *Historia Fado*, przypisy tłumaczkii, przypis nr 3. Zob. R. Vieira Nery, *Historia Fado*, przeł. G. Jadwiszczak, Zarzewo 2015.

<sup>16</sup> Choć są interpretacje wskazujące na różnice między gitarą klasyczną a *violą/violão de fado*, por. R. Vieira Nery, *Historia Fado*, przypisy tłumaczkii, przypis nr 112.

<sup>17</sup> *Ten rozkoszny ból, ta gorycz pełna słodyczy, błoga tęsknota. Upojna tortura poszukiwania sensu życia, bez której żaden Portugalczyk życia sobie w ogóle nie wyobraża* – tak próbuje zdefiniować ten ulotny stan duszy Marcin Kydryński. Zob. M. Kydryński, *Lizbona. Muzyka moich ulic*, Warszawa 2013, s. 36.

<sup>18</sup> A. Botero, *Saudade e saudosismo*, Lisboa 1990, s. 11.

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 12. Autor bada w swojej pracy system filozoficzny nazywany *saudosismo*, skonstruowany wokół pojęcia *saudade* i jego znaczenia w życiu Portugalczyków. Botero analizuje m.in. odniesienie *saudade* do poczucia samotności oraz jego związek z obsesją przeszłości (*passadismo*).

blizsza *saudade* jest chyba polska tęsknota (czy „roztęsknienie”), choć pełna definicja tego stanu musiałaby pewnie zawierać wiele innych określeń: smutek, melancholia, zaduma, refleksja nad ulotnością i przemijaniem wszystkiego, poczucie pustki, żal za tym, co się utraciło, co odeszło bezpowrotnie, ale też za tym, czego się pragnie, a czego się nigdy nie miało. *Saudade*, paradoksalnie, ma też w sobie coś z przyjemności. To upajanie się słodkim bólem, rozkoszowanie się własnym poczuciem nieszczęścia, entuzjastyczne rozpamiętywanie minionych pięknych chwil, ekstatyczne sięganie w głąb poranionej duszy, niemal radosne odurzanie się cierpieniem<sup>20</sup>.

Na temat zjawiska fado powstało już wiele opracowań, autorstwa zarówno badaczy portugalskich, jak i zagranicznych<sup>21</sup>. Mimo dość długiej tradycji badań nad gatunkiem, ciągle pojawiają się nowe odkrycia. Publikacja Daniela Gouvei *Ao Fado Tudo se Canta?* [Czy wszystko można zaśpiewać jako fado?], zawierająca poza tekstem trzy płyty CD z 193 przykładami muzycznymi, obnażyła np. argentyńskie plagiaty popularnego fado *Cochico*, powstałego w Lizbonie w latach 30. XX w.<sup>22</sup> W Portugalii przełomową pracę o fado napisał muzykolog i historyk Rui Vieira Nery. Książka *Para uma História do Fado* została wydana najpierw w 2004 r., a następnie wznowiona osiem lat później<sup>23</sup>. Autor wyznaje w przedmowie, że choć w życiu zawodowym zajmował się raczej *innym zakresem muzyki*, to jednak fado od zawsze było jego namiętnością. Znał je także z osobistego doświadczenia – jego ojciec, gitarzysta Raul Nery, należał do najwybitniejszych osobowości artystycznych związanych z fado<sup>24</sup>. Ponieważ opisanie historii fado wykraczałoby poza ramy tego artykułu, chciałabym przywołać jedynie podstawowe informacje związane z powstaniem i rozwojem tego zjawiska, koncentrując się przede wszystkim na aspekcie międzykulturowym i pokazując, że gatunek ten od początku podlegał procesom kulturowej mobilności<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> *Saudade* to hasło na tyle skuteczne i chwytliwe, że sięgają po nie także nie-Portugalczycy. Za przykład takiego międzykulturowego zapożyczenia może posłużyć album grupy Thievery Corporation zatytułowany *Saudade*, mimo że nie ma na nim muzyki portugalskiej. Jest to kompilacja melodyjnych piosenek śpiewanych po francusku, włosku, hiszpańsku, angielsku i portugalsku, ale w wersji brazylijskiej. Klimat płyty współgra z tytułem, teksty mówią o miłości (oczywiście niespełnionej), tęsknocie, samotności, wyczekiwaniu.

<sup>21</sup> Zob. np. L. Ellen Gray, *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, Durham 2013; R. Elliott, *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, New York 2016; M. Colvin, *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*, Cranbury 2010; tenże, *Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*, Woodbridge 2016; A. Pellerin, *Le fado: suivi d'une anthologie bilingue de textes de fado*, Paris 2009.

<sup>22</sup> Zob. D. Gouveia, *Ao Fado Tudo se Canta?*, Linda-a-Velha 2010.

<sup>23</sup> R. Vieira Nery, *Para uma história de Fado*, Lisboa 2012. Na potrzeby tego artykułu będę się odnosić do polskiego przekładu tej pracy. Co ciekawe, autor podkreśla w przedmowie do swojej książki, że celowo wybrał tytuł „Przyczynek do historii fado” (*Para uma história de Fado*), ponieważ uważa, że *nie istnieją żadne „skończone” historie jakiegos procesu kulturowego, nie są nimi nawet te, które za takie się arbitralnie podają [...]*, zob. tenże, *Historia Fado*, s. 18.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 22 i 23.

<sup>25</sup> Pojęcie kulturowej mobilności podają za: S. Greenblatt, *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2011, nr 106. Kulturowa mobilność zakłada zmienny status składników kultury oraz ich płynne funkcje w nowych kontekstach i czasie. Przykładem tego



## PRZEKRACZANIE GRANIC ETNICZNYCH – MIĘDZYKONTYNENTALNY RODOWÓD FADO

Najnowsze badania wskazują na to, że fado – muzyczna wizytówka współczesnej Portugalii – ma mieszane pochodzenie. Powstało w wyniku kulturowych przepływów między trzema kontynentami: Europą, Afryką i Ameryką Łacińską, a dokładniej w przestrzeni wyznaczonej geograficznie przez trzy punkty: Portugalie, Angole i Brazylię. Zdarzało mi się rozmawiać w Lizbonie z muzykami, którzy zdecydowanie odrzucali afrykańsko-brazylijskie wpływy w procesie powstawania tego gatunku i prezentowali purystyczną wizję fado jako zjawiska wyłącznie portugalskiego. Tezę o ściśle portugalskim pochodzeniu fado utrzymuje np. badacz José Alberto Sardinha w swojej książce *A origem do fado* [*Pochodzenie fado*, 2010]. Autor upatruje początków gatunku w średniowieczu i twierdzi, że wykształcił się on na bazie formy obecnej wówczas na terytorium całego kraju, zwanej *romanceiro tradicional*. Były to romantyczne ballady wzorowane na twórczości trubadurów. Coraz częściej można jednak usłyszeć o wielokulturowej genezie fado<sup>26</sup>. Przekonanie o jego międzyetnicznym rodowodzie przedostaje się powoli ze środowiska akademickiego do powszechnej świadomości, promują je przedstawiciele stowarzyszeń kulturalnych (np. Batoto Yetu) czy lokalni przewodnicy turystyczni<sup>27</sup>. Fado byłoby więc rezultatem procesów mobilności kulturowej, które przez kilka stuleci łączyły trzy obszary. Długi proces muzycznej hybrydyzacji miał swój początek w skolonizowanej Brazylii. To w tamtejszym wielokulturowym kontekście dochodzi do melanżu rytmów i form afrykańskich (*batuque*, *lundum*) z harmonią i muzycznymi stylami europejskimi: fandango, menuetem, *fofą* czy *modinha*. Nie wyklucza się także arabskich wpływów muzyki Maurów, którzy stanowili część niewolników sprowadzanych z Afryki do Brazylii<sup>28</sup>.

Do początku XIX w. termin fado nie pojawia się w piśmiennictwie portugalskim w kontekście muzycznym. Używa się go w znaczeniu łacińskiego „fatum”, oznaczającego los, przeznaczenie, opatrność, nieunikniony bieg życia. Ten nieuchronny plan przygotowany dla człowieka przez wyższą siłę nie musi być jednak nieszczęśliwy, „fatalny”. Jest to raczej wskazanie na *nakreśloną przez Opatrzność indywidualną*

---

może być funkcjonowanie fado w okresie reżimu Salazara, kiedy zmianom uległo znaczenie gatunku dla lokalnej społeczności. Efektem mobilności kulturowej będzie też przekraczanie przez fado granic społecznych (było niszową muzyką ludu, potem stało się rozrywką dla elit, zaistniało w kontekście międzyrodowym, wreszcie – weszło do repertuaru kategorii *world music*).

<sup>26</sup> Mit o monoetnicznym rodowodzie tego gatunku obalał już w latach 90. XX w. José Ramos Tinhorão, zob: tegoż, *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*, Lisboa 1994.

<sup>27</sup> Informacje o afro-brazylijskim pochodzeniu fado można na przykład uzyskać od przewodników współpracujących z Muzeum Fado w Lizbonie, przy projekcie „Visitas Cantadas”, o którym piszę w dalszej części tekstu.

<sup>28</sup> Są też teorie mówiące o tym, że na późniejszy rozwój fado w Portugalii wpłynęła włoska technika śpiewu *bel canto*. Zob. P. Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, Oxford 1988, s. 116. O arabskich wpływach w fado zob. wypowiedź Adalberta Alvesa, historyka i poety, w filmie dokumentalnym *Fado Dançado*, na temat tańczonego fado, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=SOLFp8eap1U>, 20 II 2018

*człowieczą drogę*<sup>29</sup>, chociaż poeta Luís de Camões używał pojęcia fado, łącząc jego nieuchronność właśnie ze smutkiem<sup>30</sup>. Pojęcie fado w odniesieniu do muzyki pojawia się na początku poza Europą. Z relacji podróżników do Brazylii w XIX w. wynika, że fado w swojej pierwotnej formie wiązało się z tańcem<sup>31</sup>. Terminem tym określano jeden z wielu afro-brazylijskich stylów tanecznych, opartych na formie *lundum*, pochodzącej od afrykańskich plemion Bantu. Jego podstawową figurą była *umbigada*<sup>32</sup>. Tak więc słowo „fado” – występujące w relacjach europejskich podróżników, dyplomatów czy wojskowych – określa początkowo taniec pochodzenia afrykańskiego, wykonywany w parze, o bardzo zmysłowym charakterze. Autorzy niektórych opisów uznają go wręcz za obsceniczny i niemoralny<sup>33</sup>. Brazylijskim tancerzom fado akompaniowały gitary, bębny, czasami mbira/kalimba – instrument z grupy idiofonów szarpanych. Pojawiały się też fragmenty śpiewane w swobodny, lekki sposób.

Na przełomie XVIII i XIX w., kiedy „śpiewany taniec fado” rozkwitał w kolonialnej Brazylii, w portugalskiej stolicy także rozwijały się różne gatunki pieśni i tańców. Popularną wówczas w Lizbonie formą muzyczną była *modinha*. Nazwą tą obejmowano wiele różniących się od siebie podgatunków, mniej lub bardziej złożonych pod względem muzycznym i poetyckim. Były to zarówno pieśni salonowe pisane przez kompozytorów, jak i popularne piosenki ludowe przekazywane w tradycji ustnej. *Modinha* podróżnicy określali też piosenki śpiewane przez wędrownych ślepców proszących o jałmużnę na ulicach Lizbony. Cechami wspólnymi wszystkich tych odmian były: prosta baza harmoniczna, gitarowy akompaniament, melancholijny charakter, improwizowana interpretacja<sup>34</sup>. Ulubionymi miejscowymi tańcami były natomiast *fandango* (popularne w Hiszpanii i Portugalii) i *fofa* (ludowy taniec portugalski z XVIII w., który rozpowszechnił się potem także w Brazylii). Uznawano je za zmysłowe i pikantne.

Z uwagi na uwarunkowania polityczne, XIX w. był okresem ścisłych relacji między metropolią a zaatlantycką kolonią. Na skutek inwazji francuskiej w Europie rodzina królewska opuściła Portugalie i schroniła się w Brazylii. Głowa państwa i dwór królewski oraz cała jego otoczka przebywali na uchodźstwie w Rio de Janeiro od 1807 r. do czasu, kiedy Brazylia ogłosiła swoją niepodległość. Portugalie opuścili ministrowie, dyplomaci, przeróżni funkcjonariusze królewskiej administracji i drobni biurokraci. W całym tym okresie występował wzmożony ruch między ziemią portugalską

<sup>29</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 31.

<sup>30</sup> *Com que voz chorarei meu triste fado* („jakim głosem oplaczę mój smutny los”), cyt. za: R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 31.

<sup>31</sup> Np. włoski geograf Adriano Balbi w swoim esej *Szkice o królestwie Portugalii* (na temat Portugalii i jej kolonii) stwierdza: *Chiu, chula, fado i volta-no-meio to ludowe tańce najpopularniejsze i najważniejsze w Brazylii. Tamże*, s. 31, za A. Balbi, *Essai sur le royaume de Portugal*, 1822, s. 128.

<sup>32</sup> Jej nazwa pochodzi od słowa „umbigo” – pępek. Tancerze przybliżają się do siebie wahadłowym krokiem, kołysząc biodrami, a następnie imitują zderzenie brzuchami. Figura ta jest bardzo popularna w układach tanecznych z Wysp Zielonego Przylądka; wykonuje się ją m.in. w czasie obchodów święta Kola San Jon. Występuje też w pierwotnej odmianie brazylijskiej samby – *samba da roda*.

<sup>33</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 32-33.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. 45.



a brazylijską, a mobilność ludzi powodowała przemieszczanie się wytworów kultury symbolicznej, w tym form muzycznych. Rodzina królewska powróciła do kraju wraz z szeregami urzędników, żołnierzy, żeglarzy, rzemieślników oraz masą niewolników, którzy przywieźli ze sobą z Brazylii tradycyjne pieśni i tańce. Przybyła zza oceanu warstwa społeczna zasiłała ubogie dzielnice Lizbony (Alfame, Mourarię, Bairro Alto, Madragoę), miesząc się z miejscową klasą robotniczą. Dołączyli też migranci wewnętrzni, którzy osiedlali się w stolicy, wkomponowując się w miejski proletariat. Brazylijskie fado przybyłe zza oceanu i inne tańce niewolników zostały szybko przyjęte w portugalskich kręgach ludowych. *Wyjątkowo atrakcyjna zmysłowość tańców pochodzenia afro-brazylijskiego doprowadziła wkrótce do przyswojenia ich przez ubogie warstwy portugalskiego społeczeństwa, zarówno w sposób dosłowny, jak i przede wszystkim na zasadzie fuzji ich najbardziej charakterystycznych cech z tradycyjnymi, lokalnymi tańcami*<sup>35</sup>. Lundum (podstawa tańczonego fado) i modinha stały się *niezwykle silnym elementem kulturowego spoiwa łączącego metropolię z portugalską Ameryką*<sup>36</sup>. Tej mobilności kulturowej sprzyjał charakter ówczesnego społeczeństwa Lizbony, będącego w procesie transformacji, ekspansji, dywersyfikacji, poszukiwania nowych praktyk artystycznych. Szlak atlantycki działał jak dwustronny „wehikuł komunikacji i wymiany”<sup>37</sup>.

Analizując etniczne pochodzenie fado, trzeba mieć więc na względzie ten szeroki kontekst luzo-brazylijskiej rzeczywistości przełomu XVIII i XIX w. Z kolonialnej Brazylii fado w sposób naturalny rozprzestrzeniło się na portowe dzielnice Lizbony (będącej wówczas stolicą całego imperium) i zostaje przyjęte przez społeczeństwo *silnie nacechowane przez kolonialną wymianę morską w trójkącie Metropolia – Afryka – Brazylia*<sup>38</sup>.

Vieira Nery stanowczo odrzuca ciągle jeszcze popularne przekonania dotyczące rzekomo celtyckiego czy arabskiego pochodzenia fado, twierdząc, że zaciemniają jego historię i wywołują wiele nieporozumień. Kiedy gatunek pojawił się w Lizbonie z początkiem XIX w., dzielnica Mouraria już od kilku stuleci nie była zamieszkiwana przez Maurów. Stąd też trudno mówić o ciągłości wpływów kultury arabskiej, która miała by się przejawiać w stylistyce portugalskiego fado. Zdaniem muzykologa, łączenie tego gatunku z tradycją muzyczną trubadurów również nie jest właściwym tropem. Mało prawdopodobna jest też romantyczna teoria wiążąca początki fado z pieśniami portugalskich żeglarzy wypływających w poszukiwaniu nowych lądów<sup>39</sup> i zmagających się z przeciwnościami *Mare Tenebrarum* – Morza Ciemności<sup>40</sup>, jak nazywano wówczas Atlantyk.

<sup>35</sup> Tamże, s. 40.

<sup>36</sup> Tamże, s. 50.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 66.

<sup>39</sup> Te różne mity związane z genezą fado opisuje R. Vieira Nery, wskazując na trzy najbardziej popularne tropy (jego zdaniem niewłaściwe), które można syntetycznie określić jako teza arabska, trubadurska i morską. Tamże, s. 68-73.

<sup>40</sup> Wyprawom tym towarzyszył zbiorowy lęk nasilany przez opowieści, w których realne zagrożenia (płycizny, podstępne prądy morskie) mieszały się z elementami fantastycznymi. W średniowieczu popularne było wyobrażenie o ziemskiej ekumenie otoczonej wodami złowrogiego oceanu,

## Z CIEMNYCH ZAULKÓW KU ŚWIATŁU SALONÓW. FADO PONAD GRANICAMI SPOŁECZNO-KULTUROWYMI

Jak zauważa Vieira Nery, *stwierdzenie [...] że pierwsze zarejestrowane manifestacje Fado miały miejsce w kolonialnej Brazylii, nie czynią „mniej portugalskim” jego późniejszego rozwoju w samej Portugalii*<sup>41</sup>. Fado ewoluowało wraz z przemianami kultury portugalskiej, przybierało różne formy, odpowiadając na zmieniającą się rzeczywistość społeczną. W tekstach pieśni można odnaleźć ślady wydarzeń, którymi żył kraj: inwazje napoleońskie, rewolucja przemysłowa, narodziny nowej burżuazji i miejskiego proletariatu. Fado pełniło rolę świadka dziejących się w Lizbonie przemian, opisywało procesy upadku i odnowy miasta<sup>42</sup>. Na przestrzeni dwóch stuleci przeszło kulturową metamorfozę, przedostając się z ciemnych zakamarków i obskurnych tawern starej Lizbony – na salony, nawet te najbardziej hermetyczne. Docenili je i przyjęli jako własną praktykę kulturową przedstawiciele wyższych klas społecznych. Aby mogło dojść do tej przemiany, należało ten gatunek oszlifować, ocenzurować, dopasować do gustów i oczekiwań bardziej elitarnego odbiorcy. Z czasem fado stawało się więc bardziej wysublimowane, zarówno ze względu na coraz bardziej wyrafinowaną poetykę tekstu, jak i bogactwo harmonii oraz melodii. Przedostało się także do środowiska studenckiego, do Coimbrы, gdzie narodziła się osobna jego odmiana wykonywana wyłącznie przez mężczyzn. Młodzi pochodzący z bogatych mieszczańskich i arystokratycznych rodzin rozwinęli dalej dystygowany rodzaj fado – *fado erudita*. Cechuje się on bardziej wyrafinowaną harmonią, romantycznym językiem, stylem śpiewania zbliżonym do operowego. Na skutek wprowadzenia fado w kręgi uniwersyteckie, ludowe, popularne teksty fadowe zaczęły „zanieczyszczać się” pod wpływem wyszukanej estetyki. Powstawał nowy, wysublimowany, poetycki model fado<sup>43</sup>.

Lizbońską Alfamę i cały obszar nadrzeczny (*zona ribeirinha*) charakteryzował intensywny międzykulturowy ruch i ciągły przepływ ludzi. Fado wykształciło się właśnie w takim kontekście społecznym: otwartości i płynności. Na początku XIX w. praktyka fado była kojarzona przede wszystkim z bohemą, marginesem społecznym i prostytutką. Fadistki, nazywane „kobietami fado” (*mulheres do fado*) czy „kobietami od życia” (*mulheres da vida*) postrzegano powszechnie jako kobiety rozwiązłe. Śpiewaczka fado funkcjonowała właściwie jako synonim prostytutki. Terminem fadista określano natomiast śpiewaków – mężczyzn z nizin społecznych, stałych bywalców tawern i domów publicznych. Zazwyczaj nie mieli oni regularnej pracy, podejmowali się przelotnych, często nielegalnych zajęć, bywali uwięzieni w przemyt czy hazard. Artystów fado

---

zamieszkiwanego przez różne stwory. Wypłynięcie na te niebezpieczne odmęty groziło utratą duszy. Zob. M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, Toruń 2017, s. 33.

<sup>41</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 64.

<sup>42</sup> O roli, jaką środowisko miejskie odegrało dla rozwoju fado oraz o świadectwach przemian Lizbony zawartych w tekstach fadowych, pisze w swojej książce R. Elliott, *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, New York 2016.

<sup>43</sup> O zjawisku tym pisze R. Vieira Nery w rozdziale *Fado i studencka bohemia: Historia Fado*, s. 142-152.

utożsamiano więc ze światem niebezpiecznym i mrocznym – byli stręczycielami, awanturnikami i drobnymi przestępcami. Świadczą o tym pseudonimy niektórych śpiewaków: „Facada” – cios nożem, „Trinca” – człowiek, który gryzie, „Naifa” – szczyryk. Fado, nazywane czasem „bluesem klasy robotniczej”<sup>44</sup>, było na początku muzyką prostytutek, alfonsów, nożowników i marynarzy.

Gatunek portugalskiego fado krystalizuje się w Lizbonie w latach 40. XIX w. To jest czas, w którym 12-strunowa gitara – mająca angielskie korzenie, ale nazywana portugalską – na stałe wpisuje się w fadowy repertuar, występując obok 6-strunowej gitary klasycznej. Wokal ma charakter sentymentalny, żalosny, a fadista czy fadistka wybija rytm obcasami (tzw. *fado batido*, „wystukiwane”) i kołysze się delikatnie w takt muzyki, wykonując też pewne kroki taneczne. Pierwszą znaną śpiewaczką fado była Maria Severa Onofriana, córka słynnej prostytutki o pseudonimie A Barbuda („Brodąta”), mieszkającej w ubogiej dzielnicy Mouraria. Po przedwczesnie zmarłej na gruźlicę Marii Severze pozostało niewiele śladów. Nie ma nagrań jej śpiewu, historycy nie są pewni, jak wyglądała, a całe jej życie rozmywa się w mitycznej aurze. Podobno była obdarzona niezwykle głosem, którego czarowi nie oparł się także hrabia Vimioso, Francisco de Paula de Portugal e Castro. Arystokrata zaproponował śpiewaczce małżeństwo, ale Maria Severa odrzuciła szansę na dostatnie życie, wybierając wolność i niezależność. W domu, w którym mieszkała – stojącym przy placu jej imienia, *Largo da Severa* – jest dzisiaj *casa de fado* „Maria da Mouraria” (kiedyś *Casa da Severa* – Dom Severy). Legendarna śpiewaczka pojawiła się m.in. w filmie Carlosa Saury pt. *Fados* (2007), w jej rolę wcieliła się Cuca Roseta. W amatorskich kręgach fado tragiczno-sentymentalna historia Severy pełni rolę „mitu założycielskiego” tego gatunku<sup>45</sup>.

Z czasem praktyka wykonywania fado rozszerza się na bardziej szanowane społeczeństwo, nie jest już kojarzona ze światem domów publicznych i szemranych środowisk. Śpiewacy fado noszą przydomki od nazw fachów, jakie wykonują: Jorge Cadeireiro (Krześlarz), Chico Torneiro (Tokarz), Joaquim Sapateirinho (Szewczyk) itp.<sup>46</sup> Tworząca się miejska klasa średnia poszukuje nowych sposobów spędzania wolnego czasu, a fado odpowiada na jej oczekiwania, stając się częścią lisbońskiego przemysłu rozrywkowego. W 1869 r.<sup>47</sup> odniesienie do fado po raz pierwszy pojawia się w teatrze w spektaklu *Ditosa Fado* (Szczęśliwe Fado), a w 1873 r. odbywa się pierwszy koncert fado w kasynie w Lizbonie<sup>48</sup>. Aby zdobyć uznanie wśród wyższych sfer i zadowolić gusta elity, fado musi zostać „moralnie wybielone”, oczyszczone z najbardziej grubiańskiej satyry, wulgaryzmów i mocnych aluzji erotycznych. Po takich zabiegach przestaje kojarzyć się ze światem rozwiązłym i mrocznym – zaczyna funkcjonować jako znacznik tożsamości klasy średniej.

<sup>44</sup> Takiego określenia użyto w przewodniku turystycznym *Podróże z pasją. Portugalia* wydany przez Rough Guides, Warszawa 2007, s. 128.

<sup>45</sup> L.E. Gray, *Fado Resounding...*, s. 164.

<sup>46</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 163.

<sup>47</sup> *Tamże*, s. 134.

<sup>48</sup> *Tamże*, s. 135.

Pod koniec XIX w. konstituują się podstawy stylu współczesnego fado. Zostaje zachowana tylko warstwa muzyczna, przy stopniowym wygaszaniu elementów choreografii. Z tańca pozostaje zaledwie parę śladów: ruchy ramion, bioder, delikatne przesuwanie się o kilka kroków do przodu i do tyłu. Pieśniarzowi lub pieśniarce przygrywa gitarzysta albo wokalista sam sobie akompaniuje. Używany instrument to *viola* albo *guitarra portuguesa*, na razie nie występują one razem. Kompozycje cechują się bardzo prostą harmonią (dwie naprzemienne funkcje to tonika i dominanta), która jest niemal identyczna dla wszystkich typów fado. Na wspólnej bazie harmoniczej budowane są melodie, proste w zapisie i pozostawiające duże pole do wokalnych improwizacji. Pieśni znane z tamtej epoki to właściwie wariacje powstające na podstawie kilku nieskomplikowanych melodii. W miarę jak na bazie tych prostych melodii powstają nowe, w wyniku swobodnej improwizacji i interpretacji śpiewaków, zapisują się one w pamięci słuchaczy i jako takie utrwalają jako „znane”. Pieśni cechuje stosunkowo wolne tempo, dostosowane do smutnego charakteru większości tekstów. Daje to wykonawcy czas na swobodną melodyczną interpretację<sup>49</sup>.

Pieśni poruszają różne egzystencjalne tematy, które nie ograniczają się jedynie do opłakiwania nieszczęsnej miłości zgotowanej przez los, ale dotyczą szerokiej gamy sytuacji dnia codziennego, problemów „ludowych” dzielnic (*bairros populares*). Teksty opowiadają o życiu fadistów i fadistek, o zmysłowej miłości, cierpieniach i znojach ubogiej klasy społecznej. W opowieściach tych pojawia się uliczna kronika wypadków, są w nich odwołania zarówno do drobnych łajdactw, jak i do wielkich zbrodni, spektakularnych katastrof lądowych i morskich, konfliktów politycznych i religijnych. Przewijają się fragmenty Biblii, sceny z historii Portugalii, opowieści o walkach byków (*touradas*). Są także odniesienia do czynności prozaicznych związanych z życiem codziennym ogrodników, zielarzy, kwiaciarzy. Pieśni opowiadają o sprzedaży towarów na licytacjach albo o hulankach w noc świętego Antoniego<sup>50</sup>. Fado praktykowane jest czasami w formie improwizacji słownej w wykonaniu dwóch fadistów, którzy biorą udział w tym muzycznym „pojedyńku” (*desgarrada*), dialogując ze sobą podobnie jak współcześni raperzy. Czasem wyśpiewują sobie w twarz to, co obawiają się powiedzieć.

Na początku XX w. fado zaczyna pojawiać się jako element muzycznych komeidii, rewii. Rozwija się sieć lokali, kawiarni, w których artyści mogą komfortowo występować przed wyselekcjonowaną publicznością<sup>51</sup>. Fadiści i fadistki zaczynają nadawać znanym melodiom indywidualny rys, interpretować je na swój sposób, zaznaczać swoją osobowość. Elity intelektualne z najwyższych warstw społecznych krytykują jednak fado, widząc w poetyckich tekstach dekadenski charakter. Ich pobłażliwy stosunek względem fado oddają słowa, które jeszcze w połowie XIX w. wypowiedział pisarz

<sup>49</sup> *Tamże*, s. 93-110.

<sup>50</sup> *Tamże*, s. 111-112. Pod koniec XIX w. wraz z postępem rewolucji przemysłowej zwiększa się liczba robotników. Narastające wśród nich nastroje republikańskie mają swoje odzwierciedlenie w antymonarchistycznych tekstach fado (tzw. fado robotnicze, socjalistyczne). Zob. *tamże*, s. 170-177.

<sup>51</sup> *Tamże*, s. 240.

José Maria de Eça de Queiros: *Ateny stworzyły rzeźbę, Rzym dał prawo. Paryż wynalazł rewolucję, Niemcy wymyśliły mistycyzm. A co stworzyła Lizbona? Fado...*<sup>52</sup>.

Po przewrocie w 1926 r. reżim Antoniego Salazara wprowadza widoczne zmiany w praktyce wykonywania fado. Ustanawia, że występy mogą odbywać się w specjalnie do tego wyselekcjonowanych miejscach (*casas de fado*) i w wyznaczonych porach. Artysty muszą mieć pozwolenie na występowanie, bycie fadistą czy fadistką staje się więc ściśle określoną profesją<sup>53</sup>. Śpiewacy stają się zawodowcami, za swoją pracę otrzymują regularne wynagrodzenie, ale oficjalnie nie wolno im już śpiewać na ulicach. Reżim, bojąc się wywrotowych tekstów w pieśniach fado i rewolucyjnych reakcji, jakie mogłyby wywołać, kontroluje fadowy repertuar. Wymagana jest wcześniejsza autoryzacja utworów, które mają być wykonywane w czasie koncertu, pojawia się wnikliwa cenzura tekstów, szczególnie tych zabarwionych ideologicznie. Co więcej, autorzy tekstów fadowych często dokonują autocenzury, aby uniknąć konfliktu z władzą. Pieśni nie mają już charakteru interwencji społecznej czy politycznej, przekazywane w nich treści ograniczają się do sentymentalnych wątków<sup>54</sup>. To właśnie wtedy fado zaczyna być kojarzone z *saudade*, a jego tematyka koncentruje się niemal wyłącznie wokół tragicznej miłości, rozłąki, żalu itp. Następuje swego rodzaju wynaturzenie wizerunku fado i jego stereotypizacja, z którą mamy do czynienia do dzisiaj. Ponieważ zjawisko fado sprzed epoki reżimu Salazara jest słabiej rozpoznane i zastygłe w mitycznej otoczce, lata 30. XX w., czyli okres formalizacji i reglamentacji gatunku, przywołuje się potem jako „tradycję fado” i punkt odniesienia. Ze względu na tę kłikowość, wybujały sentymentalizm, bierność, elity niesprzysięgające władzy jeszcze bardziej oddalają się od gatunku. Reżim Salazara odziera fado z jego pierwotnej spontaniczności, odbiera mu nieformalny charakter i odrywa go od plebejskich korzeni. Fado nie jest już ściśle związane z życiem codziennym biednych dzielnic, przenika do szerszych kręgów publiczności. Tradycyjna improwizacja zostaje zastąpiona standaryzacją. Powstaje także pewien kod, zespół reguł określających warunki, w jakich fado ma być wykonywane. Dochodzi do ujednolichenia norm i sposobów zachowania towarzyszących wykonywaniu fado. Standaryzacja ta, która ma nadać gatunkowi wyższą rangę, wprowadza nowe reguły: narzucenie ciszy podczas śpiewania (z tamtej epoki pochodzi słynne zdanie wypowiedziane przed rozpoczęciem utworu: *Silêncio, que se vai cantar o fado*/Cisza, będzie śpiewane fado), niepodawanie jedzenia w czasie występu i przygaszanie światła; marynarki dla mężczyzn i czarne szale dla kobiet, aplauz publiczności przy ostatnich akordach pieśni, ograniczony czas trwania utworów, brak miejsca na improwizację, wyraźny podział ról na

<sup>52</sup> W 1867 r. pisarz powiedział na łamach dziennika „Gazeta de Portugal”: *Athènes a produit la sculpture, Rome a fait le droit, Paris a inventé la révolution, l'Allemagne a trouvé le mysticisme. Et Lisbonne, qu'a-t-elle créé? Le Fado...* A. Pellerin, *Le fado: suivi d'une anthologie bilingue de textes de fado*, Paris 2009, s. 51.

<sup>53</sup> Od artystów wymaga się m.in., żeby byli piśmienni, co wyklucza z obiegu około połowę z nich jako analfabetów – informacje uzyskane w czasie „wizyty śpiewanej” organizowanej przez Muzeum Fado w Alfamie, 4 VIII 2017.

<sup>54</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 252 i dalsze.

wykonawców i publiczność<sup>55</sup>. Coraz większą rolę ma nagrywanie i sprzedaż płyt, emitowanie piosenek w radiu. Lata 40. XX w. to triumf fado na rynku muzycznym, w kawiarniach, kinach<sup>56</sup>, teatrach. Strategia kulturowa *Estado Novo*, Nowego Państwa Salazara, opiera się na triadzie zwanej „3F”, czyli Fatima, Futbol, Fado. W połowie XX w. fado zostaje wyniesione do rangi narodowej pieśni. Podobnie jak inne wytwory kultury symbolicznej w tamtym okresie przechodzi przez proces instrumentalizacji politycznej. Jego ideologizacja łączy się z folkloryzacją, fado staje się elementem populistycznego dyskursu narodowego, utrwalając się w świadomości społeczeństwa jako „apolityczne”. Nie odpowiada na aktualne problemy, ale zatapia się w nostalgii za przeszłością. Lata 50. to rozkwit domów fado, w których występują cenieni artyści, oraz dzielnicowych domów kultury/*clubes recreativos*, skupiających fadistów amatorów. Z takiego środowiska wywodzi się m.in. Fernando Maurício, stanowiący inspirację dla młodszego pokolenia artystów. W 1953 r. odbywa się pierwszy konkurs *Grande Noite do Fado*/Wielka Noc Fado w Coliseu dos Recreios w Lizbonie. Gatunek ten staje się w ciągu kilku dekad głównym punktem odniesienia dla diaspory portugalskiej w świecie. Za przykład może posłużyć wspólnota portugalska w Argentynie. Osoby wychowane na folklorze regionu Algarve czy Minho, które mieszkając w Portugalii, nie utożsamiały się z fado, za granicą zaczynają gromadzić się wokół programu radiowego *Hora de Saudade* (Godzina Saudade) emitującego tę muzykę<sup>57</sup>.

Karty historii portugalskiego fado wypełnia wiele nazwisk śpiewaków i śpiewaczek, którzy przyczynili się do rozwoju tego gatunku. Ale nikt inny nie zapisał się w pamięci Portugalczyków tak, jak Amália Rodrigues. Od śmierci artystki minęło prawie dwadzieścia lat, jednak zdaniem wielu jej wielbicieli nie pojawiła się od tamtej pory żadna inna fadistka godna przejąć przydomek „królowej fado”. Amalia Rodrigues odświeżyła i rozślawiła tę muzykę w świecie. Jeździła na koncerty do głównych stolic europejskich i za ocean w trudnych czasach dyktatury, przez co część lewicującego społeczeństwa zarzucała jej, że sympatyzowała z reżimem. Rodrigues nie zajmowała jednak oficjalnego stanowiska politycznego. Interesowała ją przede wszystkim muzyka. Wprowadziła charakterystyczny styl śpiewania: improwizacyjne, „arabizujące” figury melizmatyczne i rubata – zawieszenia melodii. Krytycy doszukiwali się w tej technice „hispanizmów”<sup>58</sup>. Amália zaczęła śpiewać teksty pisane przez portugalskich poetów, co – wraz z ekskluzywnością i wykwinnością stylu – nadało nową rangę jej twórczości. Eleganc-

<sup>55</sup> O funkcjonowaniu domów fado w epoce reżimu Salazara, obowiązujących kodach i zasadach postępowania zob. R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 264-274.

<sup>56</sup> Pierwszy portugalski film dźwiękowy opowiadał o losach Marii Severy: *A Severa* (1930), reż. José Leitão de Bairos. Film powstał na podstawie powieści Júlia Dantasa o tym samym tytule. O wpływie mitu Marii Severy na kulturę popularną Portugalii pisze M. Colvin, *The Reconstruction of Lisbon...*

<sup>57</sup> Zdarzało się, że słuchacze prosili na antenie o „weselsze fado”, tłumacząc, że są przyzwyczajeni do żywiołowych, radosnych form muzyczno-tanecznych, takich jak *corridinhos* (z Algarve) czy *viras* (z Minho) i to z nimi kojarzy im się ojczyzna bardziej niż ze smutkiem fado (wypowiedzi z 2008 r.). Zob. F. Moura, „Portugal Hoje”: o papel dos programas de rádio na comunidade portuguesa da Argentina, [w:] *Do Fado ao tango. Os portugueses na região platina*, red. H. Carreiras, A. Malamud, Lisboa 2010, s. 112.

<sup>58</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 326.



ka, obdarzona wyjątkową charyzmą i unikalnym głosem, stała się ikoną fado. Amália Rodrigues przełamała obecny w portugalskiej kulturze popularnej wizerunek fadistki – artystki z nizin społecznych, o wątpliwej reputacji. To anachroniczne wyobrażenie na temat śpiewaczek – prostytutek (które symbolizowała Maria Severa) w pierwszej połowie XX w. było jeszcze wyraźnym elementem światopoglądu konserwatywnej grupy intelektualistów<sup>59</sup>.

Przełom ideowy w latach 70. i upadek reżimu po Rewolucji Goździków powoduje w Portugalii wzrost popularności innego gatunku muzycznego – piosenek zaangażowanych społecznie i politycznie. Na pierwszy plan wysuwają się twórcy tacy jak Zeca Afonso czy Sérgio Godinho. W środowisku lewicujących intelektualistów fado bywa traktowane jako przeżytek, skostniały relikwyt poprzedniej epoki, wytwór propagandy reżimowej. Brakuje świeżych interpretacji, fadiści popadają w rutynę, domy fado nie przyciągają już tylu słuchaczy co dawniej. Fado wywołujące skojarzenia z fatalizmem, nędzą, rezygnacją, apatią, posępną namiętnością – nie pasuje do nowej ideologii odradzającego się wolnego społeczeństwa. Mitologia fado łączy się z konformizmem i podsyca uczucie niemocy, tymczasem piosenki rewolucyjne nawołują do odpowiedzialności i działania<sup>60</sup>. Pojawia się więc sprzeciw wobec filozofii, która mówi, że *prawdziwym reżyserem naszego życia jest przypadek – reżyserem pełnym okrucieństwa, litości i usidlającego czaru*<sup>61</sup>. Po przełomie lat 70. XX w., w epoce tworzącej się demokracji, ta niechęć części intelektualistów do fado słabnie i stopniowo odzyskuje ono uznanie szerokich kręgów społeczeństwa.

Fado, dusza ludu (*a alma do povo*), narodziło się na ulicy także dlatego, że mieszkańcom robotniczych dzielnic trudno było gromadzić się w ciasnych domostwach. Można dziś zauważyć częściowy powrót do tych ulicznych korzeni, pojawiają się np. kameralne koncerty na placach i skwerach. Przez kilka lat w czasie wakacji Muzeum Fado organizowało „zwiedzanie ze śpiewem” (*visitas cantadas*), spacer po najciekawszych zakątkach dwóch lisbońskich dzielnic: Alfamy i Mourarii. Przewodniczki i przewodnicy z muzeum opowiadali o najbardziej emblematycznych miejscach związanych z historią fado, a towarzyszący im muzycy (śpiewacy i gitarzyści – za każdym razem inni) dopełniali te historie utworami wykonywanymi na ulicy, na placzkach, na schodach kościołów. Kilka razy brałam udział w takiej „wizycie śpiewanej” i zawsze ujmowało mnie zaangażowanie miejscowych ludzi w dziejące się pod oknami ich domów widowisko. Starsi mieszkańcy oczekiwali nadejścia wycieczki z przewodnikiem i muzykami po to, aby wychylić się z okna albo usadowić na stołkach w progu kamienicy i uczestniczyć w tym minikoncercie. Wzruszające było ich oddanie, włączanie się w muzykę i delectowanie się każdym dźwiękiem, śpiewanie lub choćby tylko szeptanie tekstów

<sup>59</sup> Zob. M. Colvin, *Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*, Woodbridge 2016, s. 91-92.

<sup>60</sup> O zmieniających się znaczeniach fado w czasie dyktatury i demokracji w Portugalii, a także o roli protest songu w okresie przemian politycznych pisze Susana Sardo w: tejże, *Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia*, „Debates” 2004, nr 12.

<sup>61</sup> P. Mercier, *Nocny pociąg do Lizbony*, przeł. M. Jatowska, Warszawa 2015, s. 84.

pieśni znanych pewnie od najmłodszych lat. Cały ten spektakl dział się jednocześnie według dwóch odmiennych porządków: dla turystów był lokalną ciekawostką i atrakcją, a dla miejscowych – formą współuczestnictwa, współprzeżywania, potwierdzania i odnajdywania siebie we własnej, znajomej kulturze muzycznej. Zjawisko to mogłoby być potwierdzeniem tezy Milтона Singera o sprawczym charakterze przedstawienia kulturowego, które wytwarza osobny obraz kultury dla członków danej społeczności oraz dla przybyszów<sup>62</sup>.

## PRZENIKANIE PRZEZ GRANICE STYLÓW

Fado to gatunek performatywny (łączy muzykę z poezją, a kiedyś i z tańcem), pozostający w ciągłej interakcji z kontekstem społeczno-kulturowym, z którego wyrasta. Jest żywym procesem, w którym nieustannie zachodzą zmiany w warstwie tekstowej, kompozycji czy stylistyce<sup>63</sup>. Fado narodziło się jako praktyka międzykulturowa, powstało w rezultacie mieszania się różnych ludów, posiada więc szczególną właściwość wchłaniania dźwięków, wspomnień, historii i przekształcania ich w nowe narracje<sup>64</sup>. Także dzisiaj pozostaje otwarte na nowe wpływy, choć u niektórych artystów – jak Carminho, Ricardo Ribeiro, Sandra Correia, Gisela João i inni – silna jest też tendencja do zachowywania tradycyjnej formy „czystego” fado. O niezwyklej zdolności do transgresji tego gatunku mogą świadczyć mariaże fado z muzyką afrykańską, kabowerdeńską, andaluzyjską czy żydowską.

Przekraczanie granic przez fado da się zaobserwować na różnych płaszczyznach: mogą to być fuzje fado z innymi stylami muzycznymi czy jego nowe interpretacje w zmienionych aranżacjach (eksperymenty z instrumentarium). Fado przekracza także granice narodowe i językowe – wykonują je artyści zagraniczni, nie tylko po portugalsku. Już pobieżna analiza twórczości wybranych portugalskich fadistów pokazuje, jak chętnie wychodzą oni poza klasyczne ramy gatunku i wprowadzają elementy innych. Cristina Branco sięga po piosenkę francuską, tango czy portugalskie protest songi Zeca Afonso z lat 70., słysząc to np. na płycie *Não há só tangos em Paris (W Paryżu grywa ją nie tylko tanga)*. W twórczości Any Moury fado od lat przenika się z popem. Fadistka występowała na scenie wspólnie z zespołem Rolling Stones i Prince'em<sup>65</sup>, wzięła też udział w projekcie izraelskiego artysty Idana Raichela, nagrywając wspólnie z nim utwór *Sabe Deus*. Dulce Pontes łączy fado z popem, portugalskim folklorem, protest

<sup>62</sup> Por. E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017, s. 11.

<sup>63</sup> R. Vieira Nery, *Historia Fado*, s. 64.

<sup>64</sup> Zob. L.E. Gray, *Fado Resounding...*, passim.

<sup>65</sup> W 2010 r., w czasie lisbońskiego festiwalu Super Rock, Super Bock Moura wystąpiła gościnnie razem z Prince'em. Zaśpiewała swoje piosenki *A sós com a noite* i *Vou dar de beber à dor*, a artysta akompaniował jej na gitarze elektrycznej, próbując imitować pasaże w stylu fado. W tle słysząc było jeszcze jazzujący fortepian. Po śmierci Prince'a Moura wykonała także słynny utwór *Purple Rain* w hołdzie artyście. Fadistka pojawiała się też na scenie wspólnie z popowym zespołem The Gift czy z wokalistą Pedrem Abrunhosą.

songami lat 70. oraz wpływami arabskimi. We wstępie do albumu *Lágrimas* artystka pisze o swoich portugalskich inspiracjach i używa określenia „Rodzina”, wymieniając osoby i muzyczne tradycje, które ją ukształtowały. Amálie Rodrigues nazywa matką, ojciec to „trubadur Zeca Afonso”, dziadkami są folklor portugalski i arabska muzyka Maurów (wpisana w kulturę portugalskiego Południa). Pontes sięga też do folkloru bułgarskiego<sup>66</sup>. Fadistka Carminho śpiewała m.in. z hiszpańskim piosenkarzem popowym Pedro Alboránem, portugalską grupą HMB i brazylijską wokalistką folkową Marisą Monte (napisała ona dla Carminho piosenkę *Chuva no mar*, którą śpiewają wspólnie). Wydała też płytę z bossa novą, na której wspólnie z muzykami z Brazylii wykonuje klasyczne utwory Toma Jobima (album *Carminho Canta Jobim* z 2016 r.). Zamiłowanie do muzyki brazylijskiej widać także u Antonia Zambújo, który śpiewał m.in. z takimi brazylijskimi artystami jak Chico Buarque, Roberta Sá czy Ivan Lins. Na swoich płytach (np. *Outro sentido*) łączy on fado z tradycyjną muzyką portugalską, brazylijskim popem czy z jazzem. Ten sam artysta zestawiał również na jednej ze swoich pierwszych płyt (*Meu cante* z 2004 r.) fado z tradycyjnym śpiewem z rejonu Alentejo (*cante alentejano*). Utwory z tej płyty bazują m.in. na ludowym śpiewniku *Cancioneiro de Beja*. Mariza wprowadza do swojego repertuaru elementy stylów kabowerdeńskich: Tito Paris, gwiazda muzyki z Cabo Verde, zaśpiewał z nią m.in. mornę *Beijo de Saudade*. Fado z jazzem łączy Júlio Resende, na swojej płycie *Amália* wykonuje na fortepianie, w charakterystycznym stylu opartym na improwizacji, piosenki pochodzące z repertuaru „królowej fado”. W kompozycji *Medo* na tle dźwięków fortepianowych słychać płynący z taśmy głos Amálie Rodrigues, utwór nazywany jest więc „duetem” z Amálią. Niedawno ukazał się album kubańskiego producenta Oskara Gomeza zatytułowany *Jazz in Fado*, na którym ikony portugalskiego fado śpiewają klasykę gatunku w zaskakujących aranżacjach, przy akompaniamencie muzyków z kręgu jazz latino<sup>67</sup>. Fado i flamenco łączy m.in. Ana Sofia Varela. W czerwcu 2017 r. w ramach corocznych obchodów Festas de Lisboa Varela wystąpiła na koncercie w lisbońskim zamku św. Jerzego, wspólnie z andaluzyjskim śpiewakiem flamenco Chiqui de Quintana oraz zespołem portugalskich i hiszpańskich instrumentalistów i tancerzy flamenco<sup>68</sup>. Fuzja tych dwóch stylów pojawia się również w wykonaniu Marizy i Miguela Povedy w filmie Carlosa Saury *Fados* z 2007 r. Inspiracje muzyką fado można odnaleźć w twórczości zespołów Madredeus i Deolinda. Grupa rockowa Heróis do Mar ma w swoim repertuarze utwór zatytułowany *Fado*, a ikona portugalskiego popu António Variações, inspirowany twórczością Amálie Rodrigues, nagrał swoją własną wersję pieśni fado *Povo que lavas no rio*. Jeden z bardziej kontrowersyjnych scenicznie fadistów, Paulo Bragança, zaśpiewał w fadowej

<sup>66</sup> Analizę hybrydowej twórczości artystki, jej znaczenia dla portugalskiej diaspory w świecie i sukcesu płyty *Lágrimas* na brazylijskim rynku *world music* prezentuje w swoim artykule T.J. Lemos Monteiro, *A diáspora portuguesa e os média: imaginário migrante, senso comum e mitificação*, [w:] *Portugal pelo mundo disperso*, red. T. Cid, T.F.A. Alves, I.M.B. Blayer, F.C. Fagundes, Lisboa, 2013, s. 154-156.

<sup>67</sup> Zob. opis płyty w dzienniku „Diário de Notícias”, [online] <https://www.dn.pt/lusa/interior/album-jazz-in-fado-junta-carlos-do-carmo-caminho-e-antonio-zambujo-8903550.html>, 9 III 2018.

<sup>68</sup> Zob. opis koncertu, [online] <https://www.culturana.uepa.pt/evento/festas-de-lisboa/fado-no-castelo-fado-es-volver/>, 23 II 2018.

stylistyce utworu Nicka Cave'a *Sorrow's Child*, tłumacząc, że Cave ma według niego osobowość fadisty. Wykonywał fadowe interpretacje utworów punkrockowej grupy Xutos & Pontapés, występował też z blackmetalowym portugalskim zespołem Moonspell.

Wokalistki z grupy Projecto Kaya wracają zaś do afrykańskich korzeni fado, łącząc sentymentalny śpiew i akompaniament portugalskiej gitary z synkopowanymi rytmami i pulsującymi brzmieniami angolskiej semby<sup>69</sup>. Natomiast stowarzyszenie kulturalne Batoto Yetu od kilku lat rozwija projekt zatytułowany *Fado Dançado (Fado Tańczone)*, podążając za badaniami muzykologów wskazującymi na afro-brazylijskie pochodzenie tego gatunku. Podczas ich spektakli na scenie obok gitar i tradycyjnych śpiewaków fado pojawiają się bębny i układy choreograficzne wzorowane na formach luzo-afrykańskich. Liryzm i dystygowana emocjonalność współczesnego fado spleta się więc z dynamizmem żywiołowego tańca i rytmicznym akompaniamentem.

Jeśli chodzi o eksperymenty z instrumentarium, warto wymienić wspomnianą już Marizę czy Júlia Resende i jego fortepianowe interpretacje fado. Ciekawe aranże do swoich utworów wprowadza António Zambujo, wykorzystując – poza klasycznym zestawem gitarowym – również instrumenty rzadziej spotykane: klarnet, trąbkę, wiolonczelę, gitarę elektryczną. Carminho, mimo wyraźnego ciążenia ku tradycyjnemu fado, śpiewa czasem przy akompaniamentie instrumentów mniej typowych dla tego gatunku: w utworze *História Linda* z płyty *Canto* towarzyszą jej gitary i smyczki, a piosenkę *Meu Amor Marinheiro* wykonuje czasem z samym tylko akordeonem<sup>70</sup>. Interesujący jest zestaw instrumentów na płycie Cristiny Branco *Não ha só tangos em Paris* – łączącej fado z tangiem i piosenką francuską – słysząc wiolonczelę, fortepian, akordeon, puzon czy saksofon<sup>71</sup>. Artystka w tekście widniejącym na okładce do albumu tak pisze o tej mieszance stylów: *Fado jest jak tango, to rytmy szalonych i biednych ludzi o wielkiej duszy*. Muzyka z tej płyty to dla Branco podróż między Lizboną, Paryżem i Buenos Aires, między nędzą a ekstrawagancją. Zwątpienie i nieszczęśliwe sploty zdarzeń łączą się tam z historiami miłosnymi, a wszystko przepełnia *Saudade, pojęcie niewyraźne, lecz nawiązujące głębokim i szlachetnym uczuciem*.

Fado od jakiegoś czasu uznaje się też za element szerokiej i dosyć niedookreślonej kategorii tzw. muzyki świata (*world music*)<sup>72</sup>. Jest rozpoznawane za granicą, śpiewają je nie

<sup>69</sup> Zob. np. utwór *Fangolê*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=ORqB-NQSphs>, 9 III 2018. Semba to żywiołowy gatunek muzyczny i taniec pochodzący z Angoli, rozwijający się od lat 50. XX w. Teksty utworów, początkowo głównie w języku kimbundu, odwołują się do wydarzeń z życia codziennego. Semba towarzyszy Angolczykom podczas różnego rodzaju świąt, imprez i zgromadzeń.

<sup>70</sup> Carminho zaśpiewała go w tej aranżacji w czerwcu 2017 r. na koncercie „Juntos por Todos” dla ofiar pożaru w północnej Portugalii, zob. [online] <https://www.youtube.com/watch?v=ogPeI2Z26yE>, 9 III 2018.

<sup>71</sup> Fado z akompaniamentem saksofonu wykonywała także Amália Rodrigues. Wspólnie z amerykańskim saksofonistą Donem Byasem nagrała kilkanaście utworów.

<sup>72</sup> Fado znalazło się np. w opracowaniu dotyczącym muzyki świata *World Music: Africa, Europe and the Middle East*, red. S. Broughton, M. Ellingham, R. Trillo, London 1999, s. 228-236. Z kolei Peter Manuel w książce o muzyce popularnej „świata niezachodniego” – do którego, obok Jugosławii, zalicza spośród krajów Europy także Grecję, Hiszpanię i Portugalię (sic!) – twierdzi, że fado można uznać za regionalną odmianę zachodniej muzyki popularnej. Jest to zdaniem autora jednocześnie muzyka

tylko portugalscy wokaliści, ale także zagraniczni artyści, np. Maja Milinkovic z Bośni i Hercegowiny (która dla fado przeprowadziła się do Lizbony), Nynke Laverman z Holandii (wykonująca fado po fryzyjsku) czy Polka – Kinga Rataj. „Fado z brazylijskim posmakiem” śpiewa także pochodząca z Belo Horizonte Vivian Lima. Na swojej pierwszej płycie – o znamienym tytule *Brasileira do Fado/Brazylijka od Fado* – odwołuje się do spuścizny Amáliei Rodrigues<sup>73</sup>. Kumiko Tsumori śpiewa natomiast fado po portugalsku i w swoim własnym języku. Na ścieżce dźwiękowej do filmu dokumentalnego *O Sentido da Vida* (*Sens życia*, reż. Miguel Gonçalves Mendes, 2015 r.) słychać m.in. w jej wykonaniu utwór *Barco Negro* po japońsku. Obecność japońskiej fadistki ma nawiązywać do historycznych kontaktów Japonii z Portugalią oraz ciągle jeszcze obecnych śladów kultury portugalskiej w Japonii (np. w języku czy tradycji kulinarnej). Polska artystka Natalia Juśkiewicz gra natomiast fado na skrzypcach, które zastępują śpiew i którym towarzyszy klasyczny akompaniament gitarowy. Performatywny, plastyczny charakter gatunku i jego podatność na transgresję wykorzystują artyści z duetu Fado Bicha, określający swoją twórczość jako fado gejowskie.

## ZAKOŃCZENIE. FADO JAKO OSOBISTA OPOWIEŚĆ

Odwiedziny w leżącym w sercu Alfamy Muzeum Fado to nie tylko wędrówka przez historię gatunku, ale także wyprawa w głąb portugalskiej duszy. Korytarz zdobią ogromne fototapety przedstawiające zdjęcia najbardziej znanych fadistów z kilku pokoleń. Pokazani są razem, jak jedna rodzina połączona wspólną, międzypokoleniową pasją. W 2015 r. w Muzeum można było oglądać wystawę czasową fotografa Aurélie Vasquesa zatytułowaną właśnie *Álbum de Família* (*Rodziny Album*), przedstawiającą 128 portretów osobowości związanych z fado: śpiewaczek i śpiewaków, muzyków czy konstruktorów gitar portugalskich<sup>74</sup>. Ściany muzeum pokrywają teksty pieśni opowiadające o tęsknocie, trudzie, niespełnionych miłościach, niezrealizowanych marzeniach. Przenika je liryzm i *saudade*.

Jakąkolwiek formę przybiera fado – czystą, tradycyjną, eksperymentalną czy całkowicie awangardową – jego esencją pozostają emocje. Nawet w czasie koncertów dla tysięcy osób przychodzi zazwyczaj taki moment, kiedy artysta lub artystka śpiewa jeden utwór bez mikrofonu, próbując odtworzyć ten intymny kontakt z słuchaczami, jaki cechował pierwsze kameralne występy fadistów. I właśnie o tym ładunku uczuciowym opowiadają znani fadiści występujący w filmie dokumentalnym *Fado*<sup>75</sup>, wyświe-

---

„etniczna”, ponieważ rozwijała się wyłącznie w Portugalii, dla portugalskiej publiczności, P. Manuel, *Popular Musics...*, s. 177.

<sup>73</sup> Carla Amaro, *Fado com alma brasileira*, [online] <https://www.dn.pt/revistas/nm/interior/fado-com-alma-brasileira-3418245.html>, 23 II 2018.

<sup>74</sup> Zob. G. Frota, *O retrato da família fadista*, [online] <https://www.publico.pt/2015/12/09/culturaipilon/noticia/o-retrato-da-familia-fadista-1716839>, 20 II 2018.

<sup>75</sup> Autorzy dokumentu *Fado* (2012), Sofia de Portugal i Aurélio Vasques, pytają występujących w nim artystów o istotę fado, próbując rozszyfrować to zjawisko, uchwycić niewidoczne, wyjaśnić



tlanym w jednej z sal muzeum. W pierwszej chwili są zaskoczeni pytaniem o to, czym jest dla nich fado. Potem powoli próbują ubierać swoje przeżycia w słowa: *Śpiewanie fado to doświadczanie wszystkich emocji – smutku, żalu, radości – za każdym razem po raz pierwszy; Zamykam oczy i śpiewam dla siebie, zaczyna się podróż, zagłębianie się w samotność; Fado męczy moją duszę; Służymy w całości tekstowi i muzyce. To jest całkowite i intensywne oddanie się; Fado to my. Portugalczycy umiejscowieni w muzyce; Sami siebie zaskakujemy. Fado to dar, dany nam w sposób naturalny. Rodzi się z nami; Magia fado polega na tym, że słowom i melodii daje się życie i duszę; Fado śpiewa się tak, jakby to była ostatnia pieśń [...] w życiu.*

Dla tych, którzy je praktykują, fado to: „alchemia między tekstem a muzyką”, „wyspiewywanie swojego wnętrza”, „umiejętność duszy docierania do innych dusz”, „rozbieranie się duszy”, „autentyczność, szczerłość i magia”, „wypuszczenie głosu na wolność”.

Wypowiedzi te pokazują, że dla każdego z nich wykonywanie fado jest czymś głęboko osobistym, nieprzewidywalnym, niedookreślonym, nieuchwytnym. Carlos do Carmo mówi w filmie przewrotnie: *Bo ja wiem, czym jest fado? Nigdy nie wiem, co się za chwilę wydarzy, kiedy śpiewam fado.* Może na tym właśnie polega magia tego gatunku. Za każdym razem wykonawcy zabierają słuchaczy w podróż do wnętrza człowieka, jego najsilniejszych przeżyć, dylematów, najgłębiej skrywanych uczuć. Jak przekonuje Camané, w czasie występu słuchacz przestaje widzieć i słyszeć śpiewaka, a zaczyna słyszeć i odczuwać siebie w fado. Fadista pełni więc funkcję charyzmatycznego lidera, który działa we wspólnocie jak detonator. Wychwytuje skrywane napięcia i pozwala im wybuchnąć, odsłania wypierane emocje. Wyławia spychane na dalszy plan treści i nadaje im formę<sup>76</sup>. Fado, jako połączenie poezji i muzyki, wyraża uczuciowość i nieskończoność, to co w człowieku najbardziej intymne, ale też to, co go najbardziej przekracza jako jednostkę, stając się ponadosobowe, wspólne dla innych ludzi. Takie rozumienie fado bliskie jest romantycznym, heglowskim ideom na temat sztuki. Przepelniona nią dusza spontanicznie przemawia poezją i muzyką, przekazując tajemnice świata<sup>77</sup>. Bo fado opowiada o tym, że *wszystko w naszym życiu przydaje się tylko nam*<sup>78</sup>, ale jednocześnie dotyka uniwersalnych prawd bliskich każdemu człowiekowi.

---

niewyjaśnialne. W filmie wypowiadają się Beatriz da Conceição, Carlos do Carmo, Mariza, Camané, Carminho, Ricardo Ribeiro, Joel Pina, José Manuel Neto, Maria do Rosário Pedreira, José Pracana, Rui Vieira Nery i Ivan Lins.

<sup>76</sup> O roli twórczości muzycznej w przestrzeni między tym co jednostkowe i społeczne zob. E. Tedeschi, *Lo spazio dell'immaginale fra individuo e gruppo: la creatività musicale*, [w:] *Per una sociologia delle arti. Storia e storie di vita*, red. M. Gammaitoni, Padova 2010.

<sup>77</sup> Por. E. Bieńkowska, *Muzyka – Świat...*, s. 40.

<sup>78</sup> Komentarz Michała Pawła Markowskiego do zbioru esejów Andrzeja Stasiuka pt. *Fado* (z których żaden nie dotyczy Portugalii). Opowieści Stasiuka z podróży po Europie Środkowo-Wschodniej i Bałkanach prześlągnięte są melancholią i zadumą nad mijającym czasem, a sam autor pisze o sobie: *Przeszłość i pamięć są moją ojczyzną* (tekst z okładki), zob. A. Stasiuk, *Fado*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2016.



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1971.
- Amaro C., *Fado com alma brasileira*, [online] <https://www.dn.pt/revistas/nm/interior/fado-com-alma-brasileira-3418245.html>.
- Bieńkowska E., *Muzyka – Świat*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1975, nr 2.
- Botero A., *Saudade e saudosismo*, Lisboa 1990.
- Colvin M., *Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*, Woodbridge 2016.
- Colvin M., *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*, Cranbury 2010.
- Do Fado ao tango. Os portugueses na região platina*, red. H. Carreiras, A. Malamud, Lisboa 2010.
- Elliott R., *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, New York 2016.
- Ferrarotti F., *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Napoli 1997.
- Gallino L., *Dizionario di Sociologia*, Torino 2006.
- Gammaitoni M., *Uno studio di caso: Orchestra di Piazza Vittorio e la funzione sociale della musica*, [w:] *Persone e migrazioni. Integrazione locale e sentieri di co-sviluppo*, red. M. Ambrosini, F. Berti, Milano 2009.
- Golemo K., *Zwiedzanie dźwiękami. Muzyczne podróże po Lizbonie*, „Folia Turistica” 2016, nr 39.
- Gouveia D., *Ao fado tudo se canta?*, Linda-a-Velha 2010.
- Gray L.E., *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*, Durham 2013.
- Greenblatt S., *Mobilność kulturowa: wprowadzenie*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 2011, nr 106.
- Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014.
- Krawczak E., *Sztuka w perspektywie socjologicznej*, [w:] *Wprowadzenie do socjologii kultury*, red. M. Filipiak, Lublin 2009.
- Kydryński M., *Lizbona. Muzyka moich ulic*, Warszawa 2013.
- Lemos Monteiro T.J., *A diáspora portuguesa e os média: imaginário migrante, senso comum e mitificação*, [w:] *Portugal pelo mundo disperso*, red. T. Cid, T.F.A. Alves, I.M.F. Blayer, F.C. Fagundes, Lisboa 2013.
- Manuel P., *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, Oxford 1988.
- Mercier P., *Nocny pociąg do Lizbony*, przeł. M. Jatowska, Warszawa 2015.
- Merriam A.P., *Antropologia della musica*, Palermo 1983.
- Moura F., *“Portugal Hoje”: o papel dos programas de rádio na comunidade portuguesa da Argentina*, [w:] *Do Fado ao tango. Os portugueses na região platina*, red. H. Carreiras, A. Malamud, Lisboa 2010.
- Pellerin A., *Le fado: suivi d'une anthologie bilingue de textes de fado*, Paris 2009.
- Ramos Tinhorão J., *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*, Lisboa 1994.
- Sardinha J.A., *A origem do fado*, Lisboa 2010.
- Sardo S., *Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia*, „Debates” 2004, nr 12.
- Schurmans F., *A representação do migrante clandestino no cinema contemporâneo*, „Revista Crítica de Ciências Sociais” 2014, nr 105.

- Schütz A., *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, [w:] *idem, O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Kraków 2008.
- Serravezza A., *Sulla nozione di esperienza musicale*, Bari 1971.
- Stasiuk A., *Fado*, Wołowiec 2016.
- Tedeschi E., *Lo spazio dell'immaginale fra individuo e gruppo: la creatività musicale*, [w:] *Per una sociologia delle arti. Storia e storie di vita*, red. M. Gammaitoni, Padova 2010.
- Tymowski M., *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, Toruń 2017.
- Vieira Nery R., *Historia Fado*, przeł. G. Jadwiszczak, Zarzewo 2015.
- Vieira Nery R., *Para uma história de Fado*, Lisboa 2012.
- World Music: Africa, Europe and the Middle East*, red. S. Broughton, M. Ellingham, R. Trillo, London 1999.

---

**Dr Karolina GOLEMO** – dr nauk humanistycznych, kulturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Polityki Etnokulturowej w Instytucie Studiów Międzykulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykładała gościnnie na uniwersytetach we Włoszech (La Sapienza i Roma Tre w Rzymie oraz w Mediolanie), Hiszpanii (w Sewilli, w La Corunii i na UCLM w Cuence), Portugalii (w Coimbrze) oraz Brazylii (Uniwersytet Stanu Paraná w Kurytybie). Stażystka w Instytucie Etnomuzykologii na Uniwersytecie w Aveiro w Portugalii (2015). Od maja 2019 r. kieruje polską częścią międzynarodowego projektu sieci HERA: „European Music Festivals, Public Spaces and Cultural Diversity”. Zainteresowania badawcze: wielokulturowość Włoch, Hiszpanii i Portugalii, procesy migracyjne, związki migracji i twórczości artystycznej, muzyka w kulturach.